Variaciones Borges

Copyright © 2024 Borges Center

Editors
Daniel Balderston and Alfredo Alonso Estenoz

Advisers and Founding Editors
Iván Almeida and Cristina Parodi

International Editorial Board
Nora Benedict, Mariela Blanco, Lisa Block de Behar, Silvia Dapía, Fernando Degiovanni, Emron Esplin, Evelyn Fishburn, Nicolás Lucero, Marina Martín, Rafael Olea Franco, Julio Premat, Bill Richardson, María Julia Rossi, Sylvia Saítta, Beatriz Sarlo, Saúl Sosnowski, Sergio Waisman

Graphic Design
María Celeste Martín

Editorial Office
Borges Center
1309 Cathedral of Learning
University of Pittsburgh
Pittsburgh PA 15260 USA

Email: borges@pitt.edu
Website: www.borges.pitt.edu

Cover design by María Celeste Martín, based on a cover of *El Hogar* from the 1930s

ISSN: 1396-0482

TABLE OF CONTENTS - ÍNDICE

Editors' Note 7

Laura Juárez. Borges en la revista *El Hogar*: irreverencias y concesiones 9

Mariela Blanco. Apuntes de Borges para la clase de Blake (1949) 31

Bettina Favero. "Yo escuché hablar a Borges": una experiencia desde la historia oral 45

Luis Miguel Isava. Borges *lee* a Flaubert: criticar/limitar los saberes con la ficción. Otras instancias del pensar situante 57

Stefano de Merich. Paradojas del tiempo y su solución en algunos textos de Borges 81

Liora Ortega. Kubin, Borges y el Traumreich 99

Salvador Calva Carrasco. Voz, modo y tiempo ensayísticos en "Kafka y sus precursores" 117

Álvaro Ramos Dicenta. Borges desde la estética de la recepción: la lectura deliberadamente anacrónica 139

Rafael Olea Franco. Primera recepción de Borges en México 155

Heladio Medina. *Seis problemas para don Isidro Parodi*: la novela fragmentada de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares 177

Thomas Morris Tena. Anglophilia and Excess in "El jardín de senderos que se bifurcan" 199

Tomás Fernández. Juvenal y "El hombre en el umbral" de Jorge Luis Borges 221

Gerardo Pignatiello. "Emma Zunz": ni padre ni patrón ni marido 229

Ariel Magnus y Daniel Balderston. *Continuidad de Emma Z.* Una conversación con Ariel Magnus de California a Berlín 247

Review - Reseña:
Cody Hanson. Fabian Spagnoli .*Una entrevista a Borges. An Interview with Borges* 263

Voz, modo y tiempo ensayísticos en "Kafka y sus precursores"

Salvador Calva Carrasco

INTRODUCCIÓN

La crítica suele referirse como "Borges" a la voz enunciativa que se configura en los textos de *Otras inquisiciones*[1] y, en general, de cualquier pieza suya que se lea como ensayo. De modo opuesto, se prefiere el uso de denominaciones lingüísticas distintas cuando se remite a la voz enunciativa de un poema o un cuento. Expresiones como "yo lírico", "voz poética" o "narrador" se anteponen al "Borges" genérico. Incluso cuando se presenta un narrador o un yo lírico ficcionalizado con el nombre de "Borges" (como sucede, por ejemplo, en el cuento "El Aleph" o el poema "Límites"), se señala la correspondencia, pero no se confunden plenamente.

1 Se publicó en julio de 1952 con el nombre de *Otras inquisiciones* (1937-1952). A partir de la edición de 1960 se titulará solamente *Otras inquisiciones*. Como se sabe, dicho volumen presenta varios cambios (se agregan o se eliminan textos) en las ediciones de 1960, 1966 y en las *Obras completas* de 1974 (cf. Helft 267-68).

Sin embargo, superponer el nombre del autor o cualquier denominación lingüística afín a la configuración de la voz enunciativa en un texto específico (sin importar si se trata de un ensayo) clausura un sinfín de interpretaciones, tanto que se corre el riesgo de reducir al autor en un "yo" sin "conjunto"[2] y a la obra en un "sistema" diseñado y dispuesto de manera calculada. Por ello, en "Una misteriosa colaboración: Borges y sus lectores", Daniel Balderston recomienda

> leer los textos [de Borges] por separado, no como partes de los libros donde eventualmente se reunieron, o como partes de un "sistema" que se imagina como preexistente a ellos, sino como tentativas nuevas. Propongo que se lea cada texto como el límite de lo que Borges pudo decir, o quiso decir, en el momento de su publicación: esta estrategia de lectura descompone las "obras completas" y deshace los libros, pero al aislar los textos permite que los leamos en sus relaciones internas. El desafío aquí, entonces, es entender "Soleares" como culminación de una serie de poemas y ensayos de 1923, 1924 y 1925; entender "Hombre de la esquina rosada" del mismo modo en relación con los textos de 1927, 1928, 1930, 1931 y 1932; entender "El escritor argentino y la tradición" en su contexto combativo y duro de 1951. No leerlos como hemos hecho, de modo demasiado fácil, en relación con lo que viene después, y como partes de una continuidad. No: aislarlos, prestar plena atención a sus anomalías y rarezas, a sus circunstancias. (128)

Debe precisarse que las ideas expuestas en un texto ensayístico corresponden a un momento de la vida del autor, pues dichas ideas pudieron actualizarse, ampliarse o incluso refutarse con el paso del tiempo, por lo que no siempre es posible identificarlas de manera definitiva con el sujeto histórico.

Los textos de Borges establecen vasos comunicantes entre sí, que abren la posibilidad de un diálogo a través del tiempo (en el que las ideas

2 Tomo ambos términos de "La nadería de la personalidad", publicado en *Proa* en 1922 (más tarde incluido en *Inquisiciones*, de 1925): "No hay tal yo de conjunto. Equivócase quien define la identidad personal como la posesión privativa de algún erario de recuerdos. Quien tal afirma, abusa del símbolo que plasma la memoria en figura de duradera y palpable troj o almacén, cuando no es sino el nombre mediante el cual indicamos que entre la innumerabilidad de todos los estados de conciencia, muchos acontecen de nuevo en forma borrosa [...] Nadie pretenderá que en el vistazo con el cual abarcamos toda una noche límpida, esté prefigurado el número exacto de las estrellas que hay en ella" (*Inquisiciones* 94-95).

se precisan, se actualizan, se amplían o se refutan), particularmente en las piezas de corte ensayístico en las que se puede trazar una "continuidad argumental", tal como sugiere Rafael Olea Franco:

> He transcrito este clásico ejemplo [inicio de "Kafka y sus precursores"] a riesgo de provocar la idea de que yo no creo que haya ninguna "continuidad argumental" en los primeros ensayos borgeanos. Mi hipótesis no llega a ese extremo, pues considero que en ellos sí se puede apreciar la búsqueda de una causalidad ensayística, es decir, de los nexos que propician un enlace entre las distintas partes constitutivas del texto. (105)

En el presente trabajo formulo una serie de nociones que permitirán explicar de manera más precisa la naturaleza y los procedimientos de lo que denomino voz ensayística en "Kafka y sus precursores", desde ambas perspectivas críticas: en "sus relaciones internas", como propone Baldersston, y en su "continuidad argumental", como sugiere Olea Franco.

VOZ ENSAYÍSTICA

Comenzaré por el párrafo final de "Kafka y sus precursores" de *Otras inquisiciones*:

> Si no me equivoco, las heterogéneas piezas que he enumerado se parecen a Kafka: si no me equivoco, no todas se parecen entre sí. Este último hecho es el más significativo. En cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría. El poema *Fears and scruples* de Robert Browning profetiza la obra de Kafka, pero nuestra lectura de Kafka afina y desvía sensiblemente nuestra lectura del poema. Browning no lo leía como ahora nosotros lo leemos. En el vocabulario crítico, la palabra *precursor* es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o de rivalidad. El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro. En esta correlación nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres. El primer Kafka de *Betrachtung* es menos precursor del Kafka de los mitos sombríos y de las instituciones atroces que Browning o Lord Dunsany. (128)

Como Kafka, la voz de un autor de renombre podría parecer, en un primer momento, única, singular, pero, en realidad, como sugiere el párrafo citado, es múltiple, heterogénea, incluso discordante, de no ser porque sabemos que deriva de la misma fuente. El final de "Kafka y sus precursores" cuestiona la homogeneidad de las manifestaciones textuales más allá de que remitan al mismo sujeto histórico y, de manera paralela, amplía la noción de autor, que implica a "toda la serie"[3] de manifestaciones, sin importar si estas se contradicen o "no se parecen".

Estimo que la voz, como manifestación de un sujeto, es un estado sucesivo de pensamiento que ocurre en el tiempo (como se verá más adelante, a este tiempo lo denomino narrativo-histórico): por un lado, está sujeta a un aquí y un ahora, en tanto producto de una situación; por otro, constituye el devenir del pensamiento de dicho sujeto. Esta aparente doble naturaleza, encadenada y desencadenada, anillo y eslabón, es lo que me lleva a plantear, con base en las palabras previamente citadas de Baldersston y Olea Franco, una noción que se diferencie de la figura "completa", "acabada" e "inmutable" de un autor, pero que remita a él en el momento de la configuración de dicha voz, esto es, en la actualización del pensamiento. Llamo, en fin, *voz ensayística* a la manifestación sucesiva textual que actualiza el pensamiento de un autor en textos inscritos bajo el modo ensayístico.

Antes de analizar dicha voz en "Kafka y sus precursores", considero imprescindible detenerme en lo que denomino modo ensayístico, noción que se ajusta mejor a la naturaleza de las piezas que conforman *Otras inquisiciones*.

MODO ENSAYÍSTICO

La primera edición de *Otras inquisiciones* está compuesta por 39 piezas de diversa índole (además de ensayos, se cuentan notas, prólogos, reseñas y una conferencia) y un epílogo. En este último leemos lo siguiente: "Dos tendencias he descubierto, al corregir las pruebas, en los misceláneos trabajos de este volumen" (223). La descripción de *Otras inquisiciones* es precisa. Se trata, por un lado, de un "volumen", porque se asemeja a las obras

3 Tomo esta frase de "Sobre Chesterton" que Borges atribuye justamente al escritor inglés: "Chesterton pensó, como Whitman, que el mero hecho de ser es tan prodigioso que ninguna desventura debe eximirnos de una suerte de cósmica gratitud. Tales creencias pueden ser justas, pero el interés que promueven es limitado; suponer que agotan a Chesterton es olvidar que un credo es el último término de una serie de procesos mentales y emocionales y que un hombre es toda la serie" (*Otras inquisiciones* 100).

que presentan temas diversos o donde al menos no hay explícitamente un hilo conductor ("dos tendencias he descubierto") y porque el tiempo es el principal antologador; por otro, se compone de "misceláneos trabajos", porque hay una "mezcla" de "obras", como digo, de índole distinta, con lo cual podría cuestionarse que las piezas del volumen se ajustan a un mismo género. Por ello, propongo la noción de modo ensayístico, porque me parece que describe la naturaleza de los "trabajos misceláneos del volumen". Para explicar y justificar el modo ensayístico como categoría pertinente de análisis en la obra de Borges, recurro al estudio "Géneros, 'tipos', modos", de Gérard Genette.

El teórico francés reflexiona sobre los llamados géneros, aquellos que, con errores más, errores menos, se han adjudicado a Platón y Aristóteles, a saber: lírico, épico y dramático. Genette estudia los textos originales de ambos filósofos, para delinear después una clasificación, extraída de ellos, y finalmente distinguir tipos, géneros y modos.

Con base en Aristóteles, y a partir de la traducción de Hardy de la *Poética*, Genette adopta el término "modo", al que comienza definiendo no como un sistema de géneros, ni siquiera como una forma, sino como "una situación de enunciación" (191). Lo que se considera "género" resulta más bien del entrecruzamiento del modo y el objeto (superior o inferior), es decir, "el poeta puede relatar o poner en escena las acciones de los personajes superiores, relatar o poner en escena las acciones de los personajes inferiores" (191).

Genette cita a Francisco Cascales, pionero en el establecimiento de la poesía como género, quien "a propósito del soneto, presenta como 'fábula' no una acción, como lo épico y lo dramático, sino un pensamiento (concepto)" (203). El teórico francés subraya la larga tradición de la poesía, cuyo tema es "un pensamiento o un sentimiento", pero igualmente contrasta esa práctica con lo que denomina "el dogma" de la imitación:

> La distorsión que se impone aquí a la ortodoxia es significativa: el término de fábula es aristotélico, el de *pensamiento* podría corresponder al término, también aristotélico, de *dianoia*. Pero la idea de que un pensamiento pueda servir de fábula es, en cualquier caso, totalmente ajena al espíritu de la *Poética*. [...] Incluso aunque extendiéramos la definición, como hace Northrop Frye, hasta el mismo pensamiento del poeta, es evidente que todo ello no podría constituir una fábula en el sentido aristotélico. Cascales revisa por lo tanto, con un vocabulario aún ortodoxo, una idea lo menos ortodoxa posible, a saber, que un poema, al igual que un discurso o carta, puede tener como tema un pensamiento o un sentimiento que simplemente expone o expresa. Esta idea, que nos parece hoy día muy trivial, ha permanecido durante siglos no como algo impensable (ningún teórico de la poesía podía ignorar el inmenso corpus que esta idea recubre), pero casi sistemáticamente rechazada porque parecía imposible integrarla en el sistema de una poética basada en el dogma de la "imitación". (203-04)

Como suele suceder con otros géneros, en este caso con la poesía, el ejercicio de la escritura precisaba de una inclusión más amplia de textos que eran leídos como tales. De la poesía que imitaba una fábula, es decir, un conjunto de acciones, se transitó a la poesía que giraba en torno a pensamientos y a sentimientos. Por esta razón, Genette menciona el desplazamiento de la imitación de acciones a simplemente "imitación":

> Nos encontramos, pues, con que la poesía lírica queda integrada en la poesía clásica. Pero, como hemos podido observar, esta integración no está desprovista de dos distorsiones, muy visibles por ambas partes: por un lado, ha sido necesario pasar, sin formulario, de una simple *posibilidad* de expresión ficticia a una artificiosidad substancial de los sentimientos expresados, llevar todo poema lírico al modelo ya consolidado del monólogo trágico para introducir en el corazón de cada creación lírica esta pantalla de ficción, sin la cual la idea de imitación no podría darse; por otro lado ha sido necesario, como ya hizo Cascales, pasar del término ortodoxo "imitación de acciones" a un término más amplio: imitación a secas. (205)

Luego de cuestionar la necesidad de sugerir límites "naturales" entre los discursos, "conformando y deformando la realidad" (213), y de presentar varios esquemas laboriosos, Genette insiste en la necesidad de diferenciar el "modo" del "género". Denomina "modo" a "las 'formas naturales', al menos en el mismo sentido que cuando hablamos de 'lenguas naturales'", pues son "categorías que dependen de la lingüística" (227), "una antropología de la expresión verbal" (228), "preliterarias" (232); se trata de un "don natural frente a la elaboración consciente y deliberada de las formas estéticas" (228). Modo en tanto enunciación verbal, anterior a la idea de convención: "ya que tanto el relato como el diálogo dramático son actitudes fundamentales de enunciación" (230).

A partir de este marco teórico mínimo, propongo considerar a la forma ensayística (cuya expresión de base es "yo pienso") como una categoría

"preliteraria", como una "situación de enunciación"; esto es, adscribirla a la categoría de modo (y cuya expresión literaria es el ensayo). La idea de que el modo es una categoría no necesariamente estética, entendida esta última como una "elaboración consciente y deliberada", me parece que se ajusta de mejor manera, por un lado, a la naturaleza de la voz ensayística y, por otro, a los ensayos, notas, prólogos, reseñas y conferencias de *Otras inquisiciones*,[4] es decir, a "los misceláneos trabajos de este volumen" (223). Algo más: reconocer el modo ensayístico en la obra de Borges permite establecer innumerables diálogos entre textos, sin importar el género al que pertenezcan, con lo cual reformularía la labor de los críticos, que suelen ver a los ensayos como complemento, cuando no marco teórico, que "ayuda" a la comprensión de su narrativa. Este fenómeno puede deberse a varias razones, que hace décadas Jaime Alazraki había distinguido:

> el éxito de sus cuentos, que ha otorgado a Borges su celebrada notoriedad; el grave error de excluir el ensayo de su obra creadora; la tendencia a ver el ensayo no como entidad en sí misma, sino como exégesis o suplemento del poema o del cuento (pecado casi inevitable cuando el ensayista es también poeta o narrador); el delgado límite entre ensayo y cuento, y la subsiguiente necesidad de estudiar el uno en ensamble con el otro. (258)

Paso ahora a "Kafka y sus precursores", para analizar la voz ensayística en tanto manifestación sucesiva textual.

LOS TIEMPOS DEL ENSAYO

Parto de la hipótesis de que el texto "Kafka y sus precursores" problematiza algunos postulados sobre la enunciación en el ensayo, específicamente la configuración de la voz ensayística y su manifestación en el tiempo de escritura. Así lo percibo desde el primer párrafo: "Yo premedité alguna vez un examen de los precursores de Kafka. A éste, al principio, lo pensé tan

4 Por ello, Sergio Pastormerlo prefiere referirse a Borges como crítico antes que ensayista: "Quizá sea ocioso discutir qué nombre resulta más adecuado para ese tercer género borgeano, pero parece indudable que el prestigio del género ensayo ayudó a disolver la imagen de Borges como crítico. Casi la totalidad de sus ensayos son ensayos de crítica literaria. Menos específico, el rótulo 'ensayo' no compensa esa menor especificidad con una mayor amplitud. Aunque parece más comprensivo, dirige nuestra atención hacia textos como los de *Otras inquisiciones*, y en la práctica resulta inaplicable, por ejemplo, a las brevísimas notas publicadas en *Síntesis*, *Selección* o *El Hogar*" (22).

singular como el fénix de las alabanzas retóricas; a poco de frecuentarlo, creí reconocer su voz, o sus hábitos, en textos de diversas literaturas y de diversas épocas. Registraré unos pocos aquí, en orden cronológico" (*Otras inquisiciones* 126).

Un solo pronombre personal rige el párrafo; cuatro verbos en primera persona remiten a una sola individualidad o, dicho de manera más precisa, a una individualidad presente que asociamos a una figura autoral ("Borges"), cuya voz se manifiesta en tiempos distintos. (Por supuesto, no es gratuito el hecho de que tal individualidad de múltiples voces tenga como objeto de análisis a otra individualidad en condiciones similares.) Tres de los cuatro verbos están en pasado o, más bien, pertenecen a pasados distintos. La disposición textual de las acciones no corresponde con el orden "cronológico". Si las ordenamos, quedarían así:

1. A éste, al principio, lo pensé tan singular como el fénix de las alabanzas retóricas
2. a poco de frecuentarlo, creí reconocer su voz, o sus hábitos, en textos de diversas literaturas y de diversas épocas
3. Yo premedité alguna vez un examen de los precursores de Kafka
4. Registraré unos pocos aquí, en orden cronológico

La reflexión sobre los precursores de Kafka nace de la "singularidad" de este, sólo comparable con "el fénix de las alabanzas retóricas"; no obstante, las constantes visitas a la obra de Kafka por parte del autor hicieron que dicha singularidad se pusiera en tela de juicio, por ello "cree reconocer" la voz y los hábitos de Kafka en otras literaturas y en otras épocas. De este modo, se transita de la creencia a la premeditación, de la "alabanza" a la razón, de la "singularidad" de un elemento posterior en el tiempo histórico a la multiplicidad en el pasado de ese elemento. Adviértase el empleo de los verbos en los tres momentos: "pensé", "creí" y "premedité". "Kafka y sus precursores" propone que un texto (o una obra) pueda interpretarse a partir de la lectura retrospectiva y prospectiva de un segundo texto (una relación que no es necesariamente lineal)[5] y, como consecuencia, esta lec-

5 Sergio Missana señala que la noción de precursor "desborda el problema de la linealidad o no de las tradiciones literarias y se enmarca dentro de un gesto mayor de desestabilización de órdenes y jerarquías, cuya onda expansiva da cuenta del poder contami-

tura "modifica" la interpretación de ambos. La semejanza entre los precursores y Kafka sería imperceptible sin ese "otro" texto y sin el reconocimiento de la "voz" o "hábitos" entre ambas entidades.

El ensayo se publicó el 19 de agosto de 1951 en *La Nación*; no obstante, podemos encontrar la idea de los precursores de Kafka en "Nathaniel Hawthorne", también recopilado en *Otras inquisiciones*. Tal como dice la nota al pie de página, "Nathaniel Hawthorne" es "una conferencia dictada en el Colegio Libre de Estudios Superiores, en marzo de 1949" (*Otras inquisiciones* 59). En medio de una larga plática[6] sobre el escritor estadounidense, aparece la siguiente reflexión.

> Aquí, sin desmedro alguno de Hawthorne, yo desearía intercalar una observación. La circunstancia, la extraña circunstancia, de percibir en un cuento de Hawthorne, redactado a principios del siglo XIX, el sabor mismo de los cuentos de Kafka que trabajó a principios del siglo XX, no debe hacernos olvidar que el sabor de Kafka ha sido creado, ha sido determinado, por Kafka. *Wakefield* prefigura a Franz Kafka, pero éste modifica, y afina, la lectura de *Wakefield*. La deuda es mutua; un gran escritor crea a sus precursores. Los crea y de algún modo los justifica. Así ¿qué sería de Marlowe sin Shakespeare? (70)

Antes de la conferencia de 1949, Kafka y el concepto de "precursor" no habían convergido; más aún, la idea de los precursores de Kafka no había sido enunciada de esta manera. Entre 1949 y 1951 no existe alguna otra referencia textual (al menos en la obra publicada) que muestre el proceso de "premeditación" de "un examen de los precursores de Kafka". Podemos suponer, entonces, que el fragmento citado de "Nathaniel Hawthorne" evidencia la premeditación referida en "Kafka y sus precursores", mejor aún, que la premeditación cobró forma poco antes o después de la conferencia. Es preciso abrir un paréntesis para decir que "Kafka y sus precursores" aparece después de "Nathaniel Hawthorne" en el volumen de

nador del mecanismo borgeano" (citado en Ruiz Mautino 123), a diferencia, compararía Cajero, de los textos de *Inquisiciones*: "Quiere decir que el tiempo y sus fenómenos fluyen unidireccionalmente: el presente sólo puede repercutir en el futuro. Así lo entendía Borges en sus primeros ensayos" (121-22).

6 Más allá de que sea o no considerado ensayo, el texto "Nathaniel Hawthorne" se inscribe en el modo ensayístico, pues la expresión que desencadena la conferencia es "yo pienso": el ejercicio del juicio en torno a un autor.

Otras inquisiciones, por lo que el inicio del primer texto ("Yo premedité") se cumple en la disposición de las piezas, aunque los lectores deben saber que hay varios años (y no sólo algunas páginas) de distancia.

Si seguimos revisando de manera retrospectiva la obra del argentino, advertiremos que las palabras "Kafka" y "precursor" tienen un trayecto propio. Por ejemplo, en el texto "Quevedo" de 1948, apenas un año antes de "Nathaniel Hawthorne", la voz ensayística se refiere a Kafka como uno de los autores que dio "sus crecientes y sórdidos laberintos" a la imaginación de los hombres (*Otras inquisiciones* 46), de ahí la tesis de que Francisco de Quevedo no figure entre "el censo de nombres universales" (46), porque no amonedó un símbolo; pero nada se nos dice de los precursores.[7]

Por su parte, el concepto de "precursor" es más frecuente en la obra de Borges y quizá haya sido definido desde el principio no como una mera presencia pasada en un elemento posterior, sino como una figura que suele pensarse desde un tiempo posterior y que entraña una relación con el pasado.[8] Sirvan algunos ejemplos para atestiguarlo:

> a) "También la historia de los pueblos registra una continuidad secreta. Arminio, cuando degolló en una ciénaga las legiones de Varo, no se sabía precursor de un Imperio Alemán" ("Deutsches Requiem" de 1946, *OC* 580).
>
> b) "También es vívido el contraste de los estilos. El estilo arcaizante de Menard –extranjero al fin– adolece de alguna afectación. No así el del precursor, que maneja con desenfado el español corriente de su época" ("Pierre Menard, autor del Quijote" de 1939, *OC* 449). Y líneas antes: "Mi complaciente precursor [escribe Menard] no rehusó la colaboración del azar: iba

7 Una lectura más exacta sería decir que el primer adjetivo de los laberintos, "crecientes", supone una multiplicidad, que, por lo demás, no contradice la singularidad del autor; es decir, es singular en la multiplicidad de sus laberintos. Con lo cual se prefigura el germen de la relación entre Kafka y sus precursores.

8 Se ha señalado con razón la influencia que tuvo "Tradition and the Individual Talent" de T. S. Eliot en la noción de precursor, en especial el siguiente fragmento: "The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervention of novelty, the whole existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are readjusted; and this is conformity between the old and the new. Whoever has approved this idea of order, of the form of European, of English literature will not find it preposterous that the past should be altered by the present as much as the present is directed by the past. And the poet who is aware of this will be aware of great difficulties and responsibilities" (15). Sabemos que Borges leyó esta obra por el trabajo de Rosato y Álvarez (128).

componiendo la obra inmortal un poco *à la diable*, llevado por inercias del lenguaje y de la invención" (*OC* 452).

En dos textos de Borges de la década de 1930, Kafka y sus precursores conviven "sin tocarse". El primero es "Avatares de la tortuga", publicado en diciembre de 1939 en la revista *Sur*:

> Hay un concepto que es el corruptor y el desatinador de los otros. No hablo del Mal cuyo limitado imperio es la ética; hablo del infinito. Yo anhelé compilar alguna vez su móvil historia. La numerosa Hidra (monstruo palustre que viene a ser una prefiguración o un emblema de las progresiones geométricas) daría conveniente horror a su pórtico; la coronarían las sórdidas pesadillas de Kafka [...]
>
> A esa ilusoria *Biografía del infinito* pertenecen de alguna manera estas páginas. Su propósito es registrar ciertos avatares de la segunda paradoja de Zenón. (*OC* 254)

El segundo momento en el que Kafka y la paradoja de Zenón están a punto de confluir corresponde a la nota titulada "Franz Kafka", del 29 de octubre de 1937, que se publicó en la revista *El Hogar*: "Los hechos de la vida de este autor no proponen otro misterio que el de su no indagada relación con la obra extraordinaria" (*OC* 4: 398). El adjetivo "extraordinaria" recuerda a otro adjetivo, "singular", pero de 1951. A pesar de ello, desde esta nota de 1937, se revela en Kafka cierto aire antiguo, pues relaciona la paradoja de Zenón (Aquiles y la tortuga) con la trama de *El castillo* y *El proceso*:

> Las otras dos [novelas] –*El proceso* (1925), *El castillo* (1926)– tienen un mecanismo del todo igual al de las paradojas interminables del eleata Zenón. El héroe de la primera, progresivamente abrumado por un insensato proceso, no logra averiguar el delito de que lo acusan, ni siquiera enfrentarse con el invisible tribunal que debe juzgarlo; éste, sin juicio previo, acaba por hacerlo degollar. K., el héroe de la segunda, es un agrimensor llamado a un castillo, que no logra jamás penetrar en él y que muere sin ser reconocido por las autoridades que lo gobiernan. No me parece casual que en ambas novelas falten los capítulos intermedios: también en la paradoja de Zenón faltan los puntos infinitos que deben recorrer Aquiles y la tortuga. (*OC* 4: 398-99)

Precursor y Kafka conviven en la página, pero en ningún momento se empalman. Son líneas paralelas: por un lado, la línea imposible de la paradoja del eleata; por otro, el devenir de la trama trunca en *El castillo* y *El proceso*. Se establece un símil entre dos obras de dos tiempos y espacios distintos, pero esos tiempos y esos espacios conservan su posición.

Los momentos referidos anteriormente nos permiten apreciar la transición de Kafka como un autor singular a un autor cuya voz está compuesta por otras voces de tiempo y espacio diversos. Por supuesto que el proceso que condujo al concepto de "precursor" es más complejo, sobrepasa una búsqueda retrospectiva de dos nociones; pero si el recorrido trazado es pertinente, "Kafka y sus precursores" comenzó a "escribirse" décadas atrás.[9] Y es justo decir que este texto no tiene por qué pensarse como el fin del recorrido en la obra de Borges, sino que más bien se trata de una actualización (la correspondiente a 1951) sobre Kafka y su obra;[10] por ello la

9 Es preciso destacar el meticuloso recorrido de Borges que vuelve una y otra vez a los mismos textos (o a las mismas notas sobre los mismos textos), y que en algún momento, después de una incesante relectura, de cotejar datos y citas, parece que el conjunto "adquiere" sentido. Así lo demuestra la marginalia del manuscrito de "Kafka y sus precursores" que recoge Balderston en *How Borges Wrote*: "The most interesting aspects of this manuscript for this discussion, apart from its title, are the marginalia in the left margin [...] These marginalia give us precise information about Borges's sources for the information contained in the essay" (28).

10 En mi tesis doctoral (*Lo uno y lo múltiple: sobre el ensayo, la Historia y la ficción en* Otras inquisiciones) emprendí el rastreo y el estudio de las fuentes que pudieron dar origen al texto "La muralla y los libros", específicamente a la figura de Shih Huang Ti. Así, consulté las obras de Herbert Allen Giles (la única referencia certera en el texto): *Earth's Holocaust, A History of Chinese Literature, The Civilization of China, Confucianism and Its Rivals*. En mi trabajo destaco la posibilidad de que estas fuentes nutran la idea que tiene Borges en torno al emperador chino en aquel texto de unas cuantas cuartillas. Lo sorprendente del caso es que, después de publicar "La muralla y los libros", Borges siguió tomando notas en torno a Shih Huang Ti, como si preparara un nuevo texto o una "actualización" del asunto. Así lo sugiere la entrada 124 que Rosato y Álvarez recogen en *Borges, libros y lecturas*, donde encontramos un texto de Wolfram Eberhard: "*Chinas Geschichte*. (Bibliotheca Sinica, 1), Bern, A. Francke Ag. Verlag, [1948], 403 p., map., lám" (29). La portada conserva la firma de Borges, la ciudad (Buenos Aires) y el año de lectura 1951 (y con ello se anula la posibilidad de que haya sido una fuente para escribir "La muralla y los libros", que se publicó en 1950). No obstante, una de las notas manuscritas de Borges es: "82 [número de página]: Er selbst galt als Symbol des Himmels", es decir, "Él mismo era considerado símbolo del cielo". Borges destaca esta nota para, quizá, un trabajo futuro, que nunca llegó a concretarse. Lo cierto es que la oración destacada muestra la continua y dinámica configuración, en este caso, de un personaje histórico, y cada texto en el que figura dicho personaje es la actualización del pensamiento del autor.

propuesta de Balderston de leer "cada texto como el límite de lo que Borges pudo decir, o quiso decir, en el momento de su publicación" (128). Lo interesante del caso es que "Kafka y sus precursores" sintetiza este recorrido: "Yo premedité alguna vez…"; "A éste, al principio, lo pensé tan singular…"; "a poco de frecuentarlo, creí reconocer su voz, o sus hábitos…" (*Otras inquisiciones* 126), de ahí que Olea Franco mencione una posible "continuidad argumental" (105). En unas cuantas líneas, la voz ensayística de "Kafka y sus precursores" muestra esta larga trayectoria a lo largo del tiempo, hasta llegar al presente de su enunciación: "Registraré unos pocos aquí, en orden cronológico" (126). Por cierto, dicho verbo ("registraré") está en tiempo futuro, pero se trata de un futuro inmediato para el lector, pues, apenas concluye esa línea e inicia la lectura del siguiente párrafo, el lector encuentra el registro de los textos (ordenados cronológicamente). El verbo "registraré" actualiza no sólo la lectura de la obra de Kafka, sino su vinculación con los precursores.[11] Por todo lo anterior, considero necesario acuñar un término que exprese el devenir del pensamiento de un autor: voz ensayística manifiesta esta sucesiva actualización.

Ahora bien, me detengo en los verbos que configuran a la voz enunciativa en esta pieza para introducir las categorías de tiempo en los textos identificados con el modo ensayístico. Las acciones están situadas en el pasado o, más bien, anteceden a la acción "registraré". Por ejemplo: "En el segundo texto que el azar de los libros me *deparó*" y "Éste es el párrafo que *marqué*, misterioso y tranquilo" (126; las cursivas son mías); después: "La cuarta de las prefiguraciones que *hallé*" (127; las cursivas son mías). Este tiempo gramatical sólo cambia cuando se refiere al proceso de escritura en el momento mismo en el que se enuncia: "Mis notas *registran* asimismo dos cuentos" (128; las cursivas son mías). Los verbos "deparar", "marcar" y "hallar" en pasado pertenecen a un momento previo a la acción de consultar las notas que "registran" los últimos dos textos. Digamos que la acción quedó implícita en el presente de la escritura.

Finalmente, recuérdese las siguientes líneas de "Las versiones homéricas": "El concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio" (*OC* 239). Como apunta Sergio Waisman, "the concept of a 'definitive text' is a fallacy" (110).

11 Nótese el adjetivo indefinido "pocos" en "Registraré unos pocos aquí". Los precursores de Kafka son múltiples, pero sólo se "registran" unos cuantos. No se refiere que los precursores citados sean los más representativos ni aquellos que definan mejor a Kafka, simplemente son "unos pocos". Vale decir que los precursores pueden ser o de hecho son múltiples.

La teoría del ensayo refiere que el presente de la enunciación es un rasgo distintivo de género, determinado por un aquí y un ahora. Así lo sugiere, con las ideas de Benveniste como base, María Elena Arenas Cruz, quien sostiene que la enunciación discursiva es "aquella en que un /yo/ se enuncia en un /aquí/ y un /ahora/ en los que habla, y enuncia un /tú/ al que pretende influir de alguna manera" (41). Pero es Liliana Weinberg en *Pensar el ensayo* quien pone especial énfasis en el presente de la enunciación: "El tiempo presente del ensayo no es sólo el propio de la explicación (en contraste con el tiempo verbal que predomina en la narración), sino también el presente de la enunciación de un proceso inacabado, del que se da cuenta precisamente en el momento de su realización e inscripción" (50).

Además, Weinberg explica en *Situación del ensayo* que el presente en el ensayo no se limita a un tiempo verbal meramente gramatical. Se refiere, también, a la simultaneidad con la que se piensa o "escribe" el texto; a la correspondencia entre enunciación y el momento de la enunciación. De tal modo que el ensayo remite "al acto enunciativo y al acto intelectivo en el momento mismo de su hacerse" (20).

Sin embargo, si se acepta el presente del ensayo como un atributo inamovible del género, se corre el riesgo de esconder en un solo tiempo el complejo (e "inacabado", escribe Weinberg) proceso de lectura-escritura del que se da cuenta en la propia escritura, máxime si hay elementos textuales que sugieran la existencia de textos de otro tiempo. Si sólo se ve el presente del ensayo como el tiempo mismo de la puesta en escena y no como el umbral a otros tiempos o el tiempo en el que dialogan los discursos de otros tiempos, se corre el riesgo de entablar un diálogo de una sola perspectiva: la presente.

Con base en el análisis de la configuración de la voz en "Kafka y sus precursores", distingo algunas categorías temporales que pueden resultar útiles a la hora de analizar las manifestaciones de las voces enunciativas en los textos que se rigen por el modo ensayístico. La narración y el ensayo suelen diferenciarse por el tiempo en el que están escritos. Se ha dicho que el discurso del ensayo privilegia la reflexión y la argumentación, muchas veces excluidas del análisis desde la perspectiva narratológica. Pimentel, por ejemplo, con Genette de fondo, explica que el discurso doxal es aquel

en el que se interrumpe la narración y sugiere que este discurso y el narrativo se excluyen:

> Genette ha señalado que la descripción no es la única forma de detener el tiempo en un relato; existen en su opinión otros tipos de pausas que él llama *digresivas*, y que se definen como aquellas interrupciones en el discurso narrativo para dar paso al discurso del narrador en su propia voz (generalmente un discurso de tipo gnómico o doxal). Su estatuto narrativo es muy diferente porque son pausas de naturaleza extradiegética y pertenecen al dominio de la reflexión más que al de la narración. (51)

Considero que este acercamiento está entrampado en el problema descrito por el propio Genette en "Géneros, 'tipos', modos", a saber, recurrir a categorías diegéticas para analizar pasajes no imitativos. Cabría preguntarse en qué consiste o de qué forma se excluyen los discursos y si la interrupción de tiempo no es, más bien, el cambio de un tiempo narrativo a uno de enunciación. Después de todo, los pensamientos también *suceden* y ocupan un tiempo no sólo en las novelas, sino en cualquier enunciado. Es cierto, su aparente naturaleza de "no acción" (carente de "fábula", diría Aristóteles) complica el análisis, ¿pero esta característica los exime del tiempo? Temo que la concepción del tiempo en literatura esté determinada por una perspectiva narratológica; más aún, por cierta perspectiva histórica, aquella que encadena[12] acontecimientos.

"Kafka y sus precursores" presenta dos tiempos: uno pasado o, mejor dicho, diversos pasados: "lo pensé tan singular", "creí reconocer su voz", "el segundo texto que el azar de los libros me deparó", "la cuarta de las prefiguraciones que hallé", "yo premedité". El segundo tiempo se inicia con "Registraré unos pocos aquí", pasa por "lo que no se ha destacado aún, que yo sepa" y concluye con el último párrafo, citado más arriba de este trabajo. Ante esta multiplicidad de manifestaciones de voces a lo largo del tiempo,

12 Empleo el término "encadenar" tal como lo entiende Paul Ricoeur, quien opone las fórmulas: "uno después de otro" y "uno, causa del otro", para explicar la manera en la que se configura la trama narrativa: "Uno después de otro es la sucesión episódica y, por lo tanto, lo inverosímil; uno a causa de otro es el encadenamiento causal y, de ahí, lo verosímil" (96). Considero igualmente que debe ampliarse la definición de "orden temporal" que consignan Ducrot y Todorov en el *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, a una en la que no sólo "se constituya por la sucesión de hechos evocados por el discurso" (339), sino, agregaría, a "la sucesión de hechos y pensamientos evocados".

propongo diferenciar tres categorías para analizar el tiempo en el ensayo: tiempo gramatical, tiempo de enunciación y tiempo narrativo-histórico.[13]

El *tiempo gramatical* permite establecer una cronología textual a partir de puntos de referencia, además de revelar los desplazamientos de la voz. Su análisis admite la organización de las acciones, con base en la secuencia verbal textual, tal como se ordenaron las acciones enunciadas páginas atrás ("a éste, al principio, lo pensé tan singular" hasta "registraré unos pocos aquí"). El tiempo gramatical, en tanto noción lingüística circunscrita a unas cuantas páginas, es un atisbo de la compleja relación existente entre el sujeto histórico y aquello que enuncia más allá de esas páginas. De ahí la necesidad de sugerir dos nociones más.

El *tiempo narrativo-histórico* sitúa diversas enunciaciones a lo largo de la obra del autor, además de contextualizar la voz enunciativa y propiciar el estudio de un tiempo lejano, pero de alguna forma vinculado a ella. Está compuesto por los momentos independientes y múltiples, diferentes al tiempo de enunciación (la expresión "Yo premedité" remite a un ejercicio previo que, en el caso de "Kafka y sus precursores", se trata muy probablemente de la conferencia "Nathaniel Hawthorne"). En suma, este tiempo está compuesto por una secuencia de pensamientos que, al igual que una serie de hechos, se manifiesta a lo largo del tiempo histórico.

El *tiempo de enunciación* remite al momento en el que se configura el sentido del texto. (Me pregunto si los lectores hubiéramos llegado al con-

13 Ducrot y Todorov enlistan los estudios que tienen como intención describir no sólo "la temporalidad" del texto, sino también "la relación particular entre el que habla y aquello de que se habla" (357), a saber, "[e]l psicólogo alemán Karl Bühler quiso introducir la división entre los tiempos que se refieren al sistema 'yo-aquí-ahora' (*la deixis*) y los demás. Émile Benveniste opone *tiempo del discurso* (presente, futuro, pretérito perfecto, pretérito pluscuamperfecto) y *tiempo de la historia* (pretérito indefinido o aoristo; pretérito imperfecto condicional, pretérito pluscuamperfecto, prospectivo). William E. Bull reagrupa los tiempos que se refieren al punto presente (los tiempos primarios) y los que se organizan a partir de un punto situado en el pasado (tiempos retrospectivos). Klaus Heger, que se basa sobre la división de Bühler, propone como categorías fundamentales 'ahora-distinto de ahora'. Harald Weinrich divide los tiempos en discursivos y narrativos, según los interlocutores deban considerarse o no como directamente involucrados por la acción descrita" (358). Los propios Ducrot y Todorov proponen diferenciar el tiempo de la historia y el tiempo de la escritura (359-362). Sin embargo, en todos los casos mencionados anteriormente, tales nociones están planteadas con base en la narrativa. La nomenclatura propuesta en el presente trabajo se concentra específicamente en la secuencia temporal que se instaura en diversos textos que configuran, en este caso, una obra adscrita al modo ensayístico.

cepto de "precursor" sin la escritura de "Kafka y sus precursores", porque, después de todo, estaba sugerido años atrás.) En el tiempo de enunciación se articulan los cabos sueltos; es el tiempo de la comprensión, de la aprehensión en conjunto de los aspectos destacados, también de la construcción de la interpretación; en suma, es el tiempo de la actualización. En el caso de "Kafka y sus precursores" es el momento inmediato a "Registraré unos pocos aquí", pues se trata de un hacerse presente. Se puede pensar que el ensayo se construye en torno a este momento o incluso que depende directamente de este tiempo; pero en realidad se alimenta de los otros dos. Equiparar el tiempo de la enunciación con el ensayo podría suponer un texto sin un antes ni un después o con un yo/aquí/ahora unívoco (como puede suceder si llevamos a sus últimas consecuencias lo que propone Balderston). El resto de los tiempos cuestiona, por medio de su transversalidad, la situación fija del ensayo y posibilita una interpretación más amplia de la voz enunciativa (como sugiere Olea Franco) o, dicho de otro modo, permite tener un escenario más completo de las ideas y opiniones del autor, sin creer necesariamente que una sea mejor que otras, sino que todas forman parte del pensamiento del autor, en tiempos y en momentos determinados.

Una de las razones que fundamentan los tres tiempos propuestos en el ensayo (gramatical, de enunciación y narrativo-histórico) es la necesidad de registrar el movimiento de la voz ensayística y objetar la idea de que los textos pertenecen a un solo tiempo enunciativo expresado en signos que corresponden a fechas inamovibles.[14] En el ensayo con frecuencia asociamos la voz en tiempo presente con la figura autoral, cuando en realidad

14 Especial atención merece "Nueva refutación del tiempo". El lector de la edición de 1952 de *Otras inquisiciones* se encontrará primero con un "Prólogo", donde se nos dice que "Nueva refutación del tiempo" está compuesto por dos artículos (identificados como "A" y "B"): el primero de 1944 y el segundo de 1946. Sólo la sección "A" (de 1944) se compone en realidad de dos partes ("I" y "II"): la primera de 1936 y la segunda de 1928 (202-21). A pesar de que la voz, el modo o incluso el género de los textos que conforman "Nueva refutación del tiempo" tienen sus particularidades, podría pensarse que una voz ensayística en un tiempo de enunciación preciso (1952) conjuntó varios textos, en los que cada uno tuvo su propia voz, pero que al final, como una serie, se manifestó a lo largo de un tiempo narrativo-histórico que, para ser exactos, se actualizaba cada ocho años (1928, 1936, 1944, 1952). "Nueva refutación del tiempo" es un texto múltiple o un collage de textos, en el que confluyen todos los tipos de tiempos referidos en este trabajo y en el que cada parte de ese texto configura su propia voz.

esa voz es una más de las múltiples.[15] Decir, por ejemplo, que "Kafka y sus precursores" debe ser leído bajo el tiempo único de su publicación cancela la posibilidad de trazar el largo y complejo entramado del pensamiento de Borges. El modo ensayístico *sucede* en el tiempo histórico. Con base en los tiempos de los textos que tengamos frente a nosotros, podemos trazar los relieves de pensamiento de un autor y atisbar el yo en su conjunto.

CONCLUSIONES

"Kafka y sus precursores" no es el único caso en la obra de Borges en el que un texto remite a textos previos con el objeto de precisar, actualizar, ampliar o refutar ideas propias en torno a la literatura de otros autores. Esta actitud crítica explica el hecho de que Borges visite una y otra vez ciertos tópicos, y apoya la idea de que el texto ensayístico que tengamos frente a nosotros sea de alguna manera una actualización de ese tópico, no su veredicto. En ese sentido "Kafka y sus precursores" se ajusta muy bien a la noción de "texto" que defiende James Irby con Roland Barthes de fondo:

> I use "text" much in the same sense outlined by Roland Barthes in his article "From Work to Text". Text is a productive network, an open-ended activity, not a closed representation, a product, a work. Text cuts across works, genres, classifications. Text is always paradoxical, not only because it transgresses the limits of *doxa*, of common opinion, but also because it moves in continual displacement with regard to itself. Text does not close down upon the signified, but continually defers it by opening up an expanding field of play for the signifier. [...] Text is irreducibly plural or multiple in its voices, and these voices show themselves to be inseparable

15 Un buen ejemplo de la distinción entre tales nociones es "Borges y yo", donde la primera figura, "Borges", se apropia de cada una de las manifestaciones textuales del "yo" que suceden en el tiempo de la enunciación. Dichas manifestaciones pronto se convierten en una más de un tiempo narrativo-histórico mayor: "Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro" (*OC* 808). La fuerza devoradora de la primera figura, que parece una mera secuencia de signos ("de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico", *OC* 808), diluye el presente constante en el que un "yo" avanza ("Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel", *OC* 808) y sólo encuentra sentido, porque se trata al fin y al cabo de un "yo", en lo que Spiller llamaría el rostro que emite la voz: "yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica" (*OC* 808).

from quotations or echoes of the already read, of a vast pre-existing intertext, which has no beginning. Text therefore, also undermines the idea of authority or authorship, of the work as offspring or property or law of an author. (72)

Considero que el estudio de los tiempos ensayísticos permite trazar el relieve de pensamiento de un autor, además de contextualizar y situar la voz ensayística de una pieza con respecto de la obra completa, y responde de alguna manera a la necesidad de describir con mayor certeza los recursos y las argucias desplegados en la obra ensayística de Borges.

Salvador Calva Carrasco
Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

OBRAS CITADAS

Alazraki, Jaime. "Estructura oximorónica en los ensayos de Borges". *Jorge Luis Borges*. Ed. Jaime Alazraki. Madrid: Taurus, 1976. 258-64.

Arenas Cruz, María Elena. *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997.

Balderston, Daniel. *How Borges Wrote*. Charlottesville: U of Virginia P, 2018.

—. "Una misteriosa colaboración: Borges y sus lectores". *Una profunda necesidad en la ficción contemporánea: la recepción de Borges en la república mundial de las letras*. Eds. Brigitte Adriaensen, Meike Botterweg, Maarten Steenmeijer y Lies Wijnterp. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2015. 127-38.

Borges, Jorge Luis. *Inquisiciones*. 1925. Madrid: Alianza, 1998.

—. *Obras completas*. Ed. Carlos Frías. Buenos Aires: Emecé, 1974.

—. *Obras completas*. Vol. IV. Buenos Aires: Emecé, 2007.

—. *Otras inquisiciones (1937-1952)*. Buenos Aires: Emecé, 1952.

Cajero, Antonio. "Del concepto de precursor al manuscrito de 'Kafka y sus precursores'". *Variaciones Borges* 38 (2014): 121-36.

Calva Carrasco, Salvador. *Lo uno y lo múltiple: sobre el ensayo, la Historia y la ficción en* Otras inquisiciones. Ciudad de México: Tesis doctoral, 2020.

Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Trad. Enrique Pezzoni. Buenos Aires: Siglo XXI, 1974.

Eliot, T. S. *Selected Essays: 1917-1932*. Londres: Faber and Faber, 1932.

Genette, Gérard. "Géneros, 'tipos', modos". Trad. María del Rosario Rojo. *Teoría de los géneros literarios*. Comp. Miguel Á. Garrido Gallardo. Madrid: Arco Libros, 1998. 183-233.

Helft, Nicolás. *Jorge Luis Borges: bibliografía completa*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1997.

Irby, James. "Textual Series in *Discusión*". *Variaciones Borges* 31 (2011): 71-82.

Olea Franco, Rafael. *Los dones literarios de Borges*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2006.

Pastormerlo, Sergio. *Borges crítico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. Ciudad de México: UNAM-Siglo XXI, 2002.

Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Trad. Agustín Neira. Ciudad de México: Siglo XXI, 1995.

Rosato, Laura y Germán Álvarez. *Borges, libros y lecturas*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2010.

Ruiz Mautino, Arturo. "Anticipaciones metafóricas: Borges como teórico de la recepción en dos ensayos de *Otras inquisiciones*". *Variaciones Borges* 42 (2016): 121-35.

Waisman, Sergio. "The Search of/for Averroes: Difference and Translation between East and West". *Variaciones Borges* 32 (2011): 109-20.

Weinberg, Liliana. *Pensar el ensayo*. Ciudad de México: Siglo XXI, 2007.

—. *Situación del ensayo*. Ciudad de México: UNAM, 2006.